

ENCIKLOPEDIJA ŽIVIH

Umberto Eco

Fikcijski Protokoli

Če so pripovedni svetovi tako udobni, čemu ne skušamo na resničnost gledati, kot bi bila roman? Po drugi strani pa, če so svetovi pripovedne fikcije tako majhni in varljivo udobni, zakaj ne skušamo zgraditi pripovednih svetov, ki bi bili celoviti, protislovni in izzivalni kot resnični svet?

Dovolite mi, da takoj odgovorim na drugo vprašanje. Dante, Rabelais, Shakespeare, Joyce so počeli natanko to. In seveda Nerval. Ko sem pisal o "odprtih delih", sem imel v mislih literarna dela, ki težijo k dvoumnosti kot življenje samo. Res je, da pri Sylvie zanesljivo vemo, da je Adrienne resnično umrla leta 1832, nismo pa enako prepričani, da je Napoleon umrl leta 1821 - kdo ve, morda ga je Julien Sorel na Sveti Heleni rešil in pustil tam dvojnika, zadnjih nekaj let pa je preživel v Loisy pod imenom oče Dodu in tako srečal Pripovedovalca leta 1830. Vsekakor je pri vsem drugem, kar zadeva Sylvie, dvoumna igra med življenjem in snom, med preteklostjo in sedanostjo, bolj podobna negotovosti, ki obvladuje naše vsakdanje življenje, kot tisti blaženi zanesljivosti, s katero je Rossella O'Hara vedela, da "bo jutri nov dan."

Pojdimo zdaj k prvemu vprašanju. V knjigi *Odprto delo* sem ob komentiranju strategije neposrednih televizijskih prenosov, ki uokvirjajo tok naključnih dogodkov prek pripovedne strukture, opozoril na to, da je življenje zanesljivo bolj podobno *Uliksu* kot *Trem mušketirjem*, vendar smo bolj nagnjeni k temu, da ga beremo, kot da bi bil



Dumaseva pripoved, ne pa Joyceova¹.

Moja oseba Jacopo Belbo iz *Foucaultevega nihala* se zdi, da se strinja s tem mnenjem, kot pravi:

Mislil sem, da se pravi dandy ne bi nikoli ljubil s Scarlett O'Hara in tudi s Costanzo Bonacieux, ali s Perlo di Labuan. S feljtonom sem se igral, da bi se malo sprehodil iz življenja. Pomirjal me je, ker je obljubljal nedosegljivo. Pa vendar ne ... Prav je imel Proust: življenje bolj ponazarja slaba glasba kot Missa Solemnis. Umetnost se z nami poigra in nas pomiri, prikaže nam svet tak, kakršnega bi si umetniki želeli, da bi bil. Feljton hlina, da se poigrava, vendar nam ga svet potem prikaže takega, kot je, ali pa vsaj takega, kot bo. Ženske so bolj podobne Milady kot Luciji Mondella, Fu Manchu je bolj resničen kot Modrec Nathan, in zgodovina je podobnejša tisti, ki jo razlaga Sue, kot tisti, ki jo zasnuje Hegel².

Vsekakor je to grenko razmišljanje razočarane osebe. Vendar dovolj dobro ponazarja našo težnjo po tem, da bi razumeli tisto, kar se nam zgodi v okviru tega, kar Barthes imenuje 'un texte lisible'. Ker se zdi literarna fikcija spodbudnejša od resničnosti, skušajmo resničnost interpretirati, kot bi bila literatura.

V tem zadnjem predavanju bom skušal pregledati nekatere primere, pri katerih se nam zgodi, da zamenjujemo fikcijo od resničnosti, da beremo resničnost, kot bi bila fikcija, in fikcijo, kot bi bila resničnost. Nekatere od teh zamenjav so prijetne in nedolžne, druge so povsem potrebne, spet druge pa tragično zaskrbljujoče.

Leta 1934 je Carlo Emilio Gadda v časopisu objavil članek "Jutro v klavnicah". Šlo je za opis milanske klavnice, ker pa je bil Gadda velik pisatelj, je bil članek tudi lep primer proze. Pred kratkim je Andrea Bonomi³ predlagal zanimiv miselni eksperiment. Predstavljajmo si, da članek (neobjavljen) nikoli ne bi omenil mesta Milano, ampak bi govoril preprosto samo o "tem mestu" in bi neki raziskovalec med neobjavljenimi papirji Gadda našel tudi edini obstoječi izvod te zgodbe. Raziskovalec jo prebere, vendar ne ve, ali gre za opis fragmenta, ki pripada našemu svetu ali fikciji. Vendar se ne vpraša, ali so trditve iz besedila resnične, ampak z užitek rekonstruira svet klavnice nekega mesta, čeprav ta svet ne obstaja. Kasneje raziskovalec ugotovi, da obstaja še ena kopija članka v arhivu milanske klavnice, na kopiji pa je opomba direktorja klavnice, ki je pred mnogimi leti zapisal "podroben in popolnoma točen opis". Gaddo besedilo je torej govorilo o obstoječi klavnici, bilo je časopisni članek, reportaža in ga je tako treba oceniti glede na njegovo verodostojnost, glede na njegovo ujemanje s stanjem stvari, ki se potrjuje ali se je potrdilo v svetu, v katerem živimo. Bonomijev argument je ta, da raziskovalcu, kljub temu da spremeni mnenje o naravi besedila, ni

¹ *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962, str. 204, opomba 16.

² *Pendolo di Foucault*, Milano, Bompiani, 1988, str. 389.

³ Andrea Bonomi, *Lo spirito della narrazione*, Milano, Bompiani, 1994, 4. poglavje.

treba ponovno prebrati besedila. Opisani svet, osebe, ki v njem živijo, njihove lastnosti, vse to ostane enako; raziskovalec zdaj preprosto "projektira" to predstavitev na resničnost. Bonomijev komentar je ta, da "če je vsebina nekega poročila, ki opisuje določeno stanje stvari, dojeta, ni nujno, da je na to vsebino mogoče aplicirati kategoriji resničnega in neresničnega."

Ne gre le za trditev, ki je stvar zdrave pameti. Dejansko smo nagnjeni k temu, da se, ko nam kdo pripoveduje, da se je kaj zgodilo, nagonsko postavimo v položaj alarma, ker predpostavljamo, da ta, ki govori ali piše, hoče povedati resnico, in tako začnemo tisto, kar poslušamo, ocenjevati kot resnično ali neresnično. In le v izjemnih primerih, ko se pojavi opozorilo za fikcijo, opustimo sumničenje in smo pripravljeni vstopiti v neki drugačen svet. Umski ekperiment pri Gaddi pa dokazuje, da takrat, ko se znajdemo pred vrsto stavkov, ki nam opisujejo, kaj se je komu zgodilo v takem in takem kraju, sodelujemo pri graditvi sveta, ki ima neke vrste notranjo skladnost, in šele nato se odločimo, ali moramo razumeti to pripoved kot opis resničnega sveta ali izmišljenega sveta.

To pa zahteva od nas, da razmislimo o razlikovanju, ki ga tekstualni teoretiki precej uporabljajo, namreč med naravno pripovedjo in med umetno pripovedjo.¹ Za naravno pripoved gre takrat, ko opisujemo vrsto dogodkov, ki so se dejansko zgodili, za katere je pripovedovalec prepričan, da so se zgodili, ali hoče prepričati (in pri tem laže), da so se resnično zgodili. Tako je naravna pripoved opis tega, kaj se mi je zgodilo včeraj, časopisna novica ali celotna Zgodovina neapeljskega kraljestva Benedetta Croceja. Umetno pripoved pa naj bi predstavljala pripovedna fikcija, ki se samo pretvarja, kot pravijo, da govori resnico, ali pa govori resnico v okviru sveta fikcijskega diskurza.

Predpostavljamo, da umetno pripoved prepoznamo zaradi "parateksta", torej vseh tistih informacij, ki obkrožajo besedilo, od naslova do zaznamkov, ki na naslovnici označujejo "Roman". Tako celo ime avtorja predstavlja paratekstualni element: v tem smislu je bil v preteklem stoletju bralec prepričan, da je knjiga, pod katero se je podpisal "Avtor Waverleyja", brez najmanjše senčice dvoma delo fikcije. Najbolj očitno opozorilo, da gre za fikcijo, je znotraj besedila uvodni stavek "nekoč je bil ..."

Vendar vsa zadeva ni tako jasna. Zgodovinski dogodek, ki ga je leta 1940 povzročil Orson Welles s svojo izmišljeno oddajo o invaziji marsovcev, je bil povezan z dejstvom, da je bila po mnenju dela poslušalcev novica, posredovana po radiu, primer naravne pripovedi, medtem ko je bil Welles mnenja, da je dal poslušalcem dovolj opozoril, da gre za fikcijo. Vendar so mnogi poslušalci začeli spremljati oddajo po začetku, spet drugi niso razumeli opozoril, da gre za fikcijo, in so vsebino oddaje projektirali na resnični svet.

¹ Cfr. na primer Theun van Dijk, "Action, Action Description and Narrative", *Poetics*, 5, 1974, str. 287-338.

Moj prijatelj Giorgio Celli, pisatelj, vendar tudi profesor entomologije, je nekoč napisal zgodbo o popolnem umoru in oba sva bila osebi te zgodbe. Oseba Celli je vnesla v tubo zobne paste osebe Eco kemično snov, ki spolno privlači ose; Eco si je umil zobe, preden je odšel spat, in snov, ki je v dovolj veliki količini ostala na njegovih ustnicah, je pritegnila roje vzburjenih os na njegov obraz, in to s smrtnimi posledicami. Zgodba je bila objavljena na tretji strani bolonjskega dnevnika *Il resto del carlino*. Vedeti morate, da je bila tretja stran vseh italijanskih dnevnikov, vsaj do pred nekaj leti, vedno posvečena kulturi in uvodni članek, imenovan "elzeviro", tisti na levi, je bil lahko bodisi recenzija, kratek esej ali pa tudi zgodba. Cellijeva zgodba je izšla kot "elzeviro" z naslovom "Kako sem ubil Umberta Eca". Urednikom časopisa se je očitno zdelo, da bralci vedo, da je treba vse, kar je objavljeno v nekem časopisu, jemati resno razen "elzevira", ki ga je treba ali ga je mogoče razumeti kot primer umetne pripovedi.

Ko pa sem tistega jutra vstopil v bar v svoji hiši na kavo, so me natakarji sprejeli z vzkliki veselja in olajšanja, ker so mislili, da me je Celli resnično umoril. Pripetljaj sem pripisal dejstvu, da ti ljudje nimajo primerne izobrazbe, da bi prepoznali novinarske konvencije; vendar sem kasneje srečal svojega predstojnika, izobraženega človeka, ki te konvencije dovolj dobro pozna, in povedal mi je, da je bil zjutraj ves zaprepaden. Zaprepaden le kratek čas, vendar se mu je za trenutek ta naslov, v časopisu, ki po definiciji posreduje dogodke, ki se resnično zgodijo, zazdel, kot bi se nanašal na resnični dogodek.

Lahko bi rekli, in bilo je že povedano, da je umetna pripoved strukturno bolj kompleksna od naravne pripovedi, vendar je vsak napor, da bi opredelili strukturne razlike med naravno in umetno pripovedjo, ponavadi mogoče spodbiti z vrsto primerov. Če predpostavimo, da so v naravni pripovedi osebe, ki izpolnijo ali doživljajo dejanja med dogajanjem, in da ta dejanja spremenijo situacijo osebe od nekega začetnega stanja do nekega končnega stanja, je mogoče ta postopek aplicirati tudi na pripoved, resno in resnično, "včeraj sem umiral od lakote, šel sem na večerjo, pojedel sem steak and lobster¹ in potem sem se počutil zadovoljnega." Če dodamo, da morajo biti ta dejanja težavna in morajo zajemati dramatično in nepričakovano izbiro, sem prepričan, da bi nam znal Jerome K. Jerome na dramatičen način opisati tesnobo, ki se ga je polastila pred težko izbiro med zrezkom in rarogom, ter genialni način, kako je rešil to dramo. Niti ni mogoče reči, da so osebe iz *Uliksa* pred bolj dramatičnimi odločitvami, kot so odločitve, ki jih moramo sprejemati v vsakdanjem življenju. Pa tudi aristotelovski recepti (da naj bi oseba ne bila ne slabša ne boljše od nas, da naj bi doživljala hitre spremembe usode, preobrate in spoznanja, da naj bi dogajanje doseglo vrh s katastrofo, ki bi ji sledila katarza) ne zadostujejo za določitev pripovedne fikcije,

¹ Steak and Lobster, zrezek in rarog, je tipična "prestižna" jed, s katero postrežejo v nekaterih ameriških restavracijah gostom, ki želijo uživati v občutku, da si lahko privoščijo najboljše, kar življenje ponuja, za razumno ceno (tako zrezek kot rarog sta servirana v skromnejši količini kot običajno).

saj tudi številna od Plutarhových *Življenj* izpolnjujejo te pogoje.

Zdelo bi se, da kaže fiktivnost vztrajanje na zgodovinsko nepreverljivih podrobnostih, raziskovanje umskih in čustvenih plasti osebe. Vendar je Barthes, ko je govoril o "učinkih resničnosti", uporabljenih v pripovedništvu, citiral odlomek iz Micheleteve *Zgodovine Francije* (V. Revolucija, 1869), kjer avtor, ko govori o Charlotte Corday v zaporu, vključi tipičen pripovedni učinek (za vztrajanje na nedokumentiranih podrobnostih): "Čez uro in pol je nekdo nežno potrkal na vratca, ki so bila za njenim hrbrom ..." ¹

Vsekakor je res, da se naravna pripoved težko začne s fikcijskimi znaki, prav zato kljub naslovu velja za fantastično *Resnična zgodba* Luciana di Samosata, ki v drugem odstavku takoj pojasni: "Na verodostojen in prepričljiv način sem opisal laži različnih vrst ..." Prav tako začne Fielding *Toma Jonesa* z opozorilom, da gre za roman.

Pa vendar se pripovedna fikcija pogosto začne z lažnim opozorilom o verodostojnosti. Primerjajmo tadva primera začetkov:

Priganjale so me nadvse upravičene in vztrajne zahteve najbolj nadarjenih sobratov ... ki so me spraševali, zakaj v naših časih ni nikogar, ki bi v kakršnikoli literarni obliki napisal poročilo, ki bi našim zanamcem posredovalo te številne stvari, ki se dogodijo bodisi v božji cerkvi ali med narodi in ki jih je vredno spoznati.

Sijaj in udvorljivost se na Francoskem nista nikoli tako bleščeče razkošatila kot v zadnjih letih vladanja Henrika II.

Prvi je začetek *Historia suorum temporum* Rudolfa il Glabra, drugi pa *Kneginje Klevske* Madame de Lafayette, in ugotoviti je, da se ta drugi nadaljuje strani in strani, preden se je mogoče zavedati, da gre za roman in ne za kroniko.

Ko je Cezar v Rimu videl nekatere bogate tujce, ki so v naročju nosili pasje ali opičje mladiče in jih ljubkovali, je vprašal, tako pravijo, ali njihove žene nimajo otrok.

16. avgusta 1968 mi je prišla pod roke knjiga izpod preresa nekega opata Vellela ... Knjiga, ki je vsebovala dokaj revne zgodovinske podatke, je trdila, da zvesto povzema neki rokopis iz štirinajstega stoletja ...

Prvi, ki se zdi kot povabilo k fantastični pripovedi, je začetek Plutarhovega *Periklejevega življenja*, drugi pa je začetek mojega *Imena rože*.

Če so bile zgodbe o avanturah na svetu, ki jih je doživel katerikoli človek, vredne tega, da jih spozna javnost in jih po natisu tudi sprejme, je založnik te pripovedi prepričan, da je s to

¹ "L'effetto di reale", v *Il brusio della lingua*, prevod Bruno Bellotto, Einaudi, Torino 1988, str. 151.

knjigo tako. Izrednost življenja tega človeka presega (tako sam trdi) vse, kar je obstajalo predtem ... Založnik je prepričan, da gre za natančen opis dogodka; v njem se tudi ne pojavlja nič domišljjskega.

Verjetno nam bralci ne bodo zamerili, če bomo izkoristili to priložnost za predstavitev natančnega opisa življenja največjega kralja, ki je v modernih časih s prestolonasledniško pravico sedel na prestol. Bojimo se, da tako dolge in bogate pripovedi ne bo mogoče zadržati v mejah, ki si jih moramo zastaviti.

Prvi je začetek *Robinsona Crusoea*, drugi pa začetek Macauleyevoga esejja o Frideriku Velikem.

Ne morem začeti pripovedovati svojega življenja, ne da bi najprej omenil svojih ubogih staršev, katerih značaj in ljubeznivost sta toliko vplivala na mojo vzgojo in na moje telesne poteze.

Nenavadno je, da prav jaz, ki ne maram govoriti s prijatelji o sebi in svojih zadevah, že drugič v svojem življenju začenjam pripovedovati avtobiografsko.

Prvi je začetek *Spominov* Giuseppeja Garibaldija, drugi pa Hawthornovega *Škratnega pisma*.

Res je, da obstajajo dokaj eksplicitna fikcijska opozorila: na primer začetek pripovedovanja in medias res, začetek prek dialoga, hitri poudarek na individualni zgodbi prej kot na splošni, predvsem pa takojšnji znaki ironije, kot na primer pri Musilu, ki začne svoj roman *Mož brez posebnosti* z dolgim vremenskim opisom, polnim tehničnih izrazov ("Nad Atlantikom je bil barometriški minimum; pomikal se je proti vzhodu, k maksimumu, ki je ležal nad Rusijo, in vendar še ni izdajal nagnjenosti, da bi se mu ognil proti severu ...", nadaljuje z njim še pol strani in potem komentira: "Z enim stavkom, ki prav dobro označuje dejstva, tudi če je nekoliko staromodno: bil je lep avgustovski dan leta 1913."¹ Vsekakor je dovolj, če najdemo eno fikcijsko delo, ki ne vsebuje ene od teh značilnosti (in najdemo lahko desetine in desetine primerov), da lahko rečemo, da ne obstaja nespodbiten znak za fiktivnost – razen če ne posežejo vmes paratekstualni elementi.

Pogosto se torej ne odločimo za vstop v fiktivni svet: smo že znotraj in v danem trenutku se zavemo in se odločimo, da je tisto, kar se dogaja, sen. Seveda, kot pravi Nerval, "blizu prebujenja smo takrat, ko sanjamo, da sanjamo." Vendar to stanje budnega sna – ki je bilo tisto, v katerem je bil pripovedovalec Sylvie – odpira številne probleme.

V pripovedni fikciji se tako tesno prepletajo natančne povezave z resničnim svetom, da potem ko je nekaj časa živel z romanom in pomešal, kot je prav,

¹ *Mož brez posebnosti*, prevod Janez Gradišnik, CZ, Ljubljana 1962.

fantastične elemente in povezave z resničnostjo, bralec ne ve več, kje natančno je.

Tako pride do nekaterih dobro znanih pojavov. Pri prvem gre za projektiranje fikcijskega modela na resničnost in torej, s skupimi besedami, za prepričanje o dejanskem obstoju fiktivnih oseb in dogodkov. Ni dovolj, če navedemo najslavnejši primer, pri katerem mnogi ljudje verjamejo in so verjeli, da je Sherlock Holmes resnično živel; če obiščete Dublin skupaj s privrženci Joycea, se zaveste, kako je v nekem trenutku njim, pa tudi vam, težko ločiti mesto, ki ga opisuje Joyce, od resničnega mesta, tudi zato, ker so raziskovalci že našli resnične osebe, ki jih je Joyce vzel za model; bolj ko se potepate po kanalih in potem ko se vzpnete na Martello Tower, začenjate zamenjevati Gogarthya z Lynchem ali Cranlyjem in mladega Joycea s Stephenom Dedalusom.

Ko govori o Nervalu, Proust pravi, da "vzdrhtimo, kadar se nam zgodi, da v železniškem voznom redu preberemo ime Pontarmi"¹. Ko je v Sylvie prepoznal sen o snu, že sanja o tistem Valois, ki resnično obstaja, v absurdnem upanju, da bo tam našel deklico, ki je zdaj postala že del njegovih lastnih sanj.

Ko literarne like jemljemo zares, pride do intertekstualne pripovedi, kjer vstop osebe iz nekega drugega romana v roman ali dramo deluje celo kot znak verodostojnosti. To je primer konca drugega dejanja Rostandovega *Cyranjo de Bergeraca*, kjer junaku čestita mušketer, za katerega je z občudovanjem povedano, da je d'Artagnan. D'Artagnan iz dumajevske fikcije postane jamstvo verodostojnosti za Cyranovo zgodbo – čeprav nam je zgodovinski d'Artagnan poznan prek frantazijskih pričevanj, medtem ko o zgodovinskem Cyranju vemo zelo veliko.

Kadar osebe iz literarnega dela lahko potujejo iz besedila v besedilo, to pomeni, da so si pridobile pravico do bivanja v resničnem svetu in so se osvobodile od pripovedi, ki jih je ustvarila. Pred kratkim sem si izmislil tole zgodbo in se pri tem zanesel na dejstvo, da je postmodernizem bralece že pripravil na vsakršno metanarativno pokvarjenost:

Dunaj, 1950. Preteklo je že dvajset let, vendar je bil Sam Spade še vedno na lovu za malteškim sokolom. Njegova zveza je bil zdaj Harry Lime in oba sta se pomenkovala na vrhu Praterjevega kolesa. Spustila sta se dol in se odpravila v Caffh Mozart, kjer je Sam v kotu na citre zaigral "As time goes by". Za mizico v ozadju, s cigareto v kotu ust, je pogreznjen v zagrenjeno grimaso sedel Rick. Med dokumenti, ki mu jih je pokazal Ugarte, je našel namig in pokazal je Samu Spadu eno od Ugartejevih fotografij: "Kairo!" je zamrmral detektiv. Rick je nadaljeval: v Parizu, kamor je zmagovito vkorakal s kapitanom Renaultem za De Gaulleom, je zvedel za neko Dragon Lady (ki je verjetno ubila Roberta Jordana med špansko državljansko vojno), ki jo je tajna služba spravila na sokolovo sled. Vsak čas bi morala priti. Odprejo se vrata in prikaže se ženska postava. "Ilsa!" – je vzkliknil Rick. "Brigid!" – je vzkliknil Sam Spade. "Anna Schmidt!" – je vzkliknil Lime. "Miss Scarlett!" je vzkliknil Sam. "Vrnili ste se! Nikar spet ne prizadenite mojega šefa!"

¹ "Gerard de Nerval", v *Contre Sainte-Beuve*, cit.

Iz mraka lokala se je izluščila postava moškega s sarkastičnim nasmehom na ustnicah. Bil je Philip Marlowe. "Pojdiva, Miss Marple," je rekel ženski, "oče Brown naju čaka na Baker Streetu."

Kdaj je mogoče zlahka dati literarnemu liku resnični obstoj? Bodite pozorni na to, da taka ni usoda vseh literarnih likov. To se ni zgodilo Gargantui, Don Kihotu, gospe Bovary, Long John Silverju, Lordu Jimu, Popaju (niti Faulknerjevemu niti tistemu iz stripov). Temveč se je zgodilo Sherlocku Holmesu, Siddharti in Ricku Blainu. Sem mnenja, da to ekstratekstualno in intertekstualno življenje sovпада s pojavom kulta. Zakaj neki film postane cult movie, zakaj neki roman ali pesem postaneta cult book?

Pred časom, ko sem si prizadeval razložiti, zakaj je postala Casablanca predmet kulta, sem razvil hipotezo, da je pogoj za uspeh in kult "razbitost" dela. Vendar razbitost pomeni tudi "razbitljivost". Naj razložim. Znano je, da je Casablanca nastajala iz dneva v dan, ne da bi bilo jasno, kako se bo zgodba končala, tako da je Ingrid Bergman tako fascinantno skrivnostna, ker med govorjenjem še ni vedela, kateri bo moški, ki ga bo izbrala, in se je tako obema smehljala z enako nežnostjo in razdvojenostjo. In vemo, da so scenaristi in režiser, ki so morali dokončati še negotovo zgodbo, vanjo vstavili klišeje iz celotne zgodovine filma in pripovedništva in tako spremenili ta film v neke vrste muzej za ljubitelje filma. Prav zato je ta film mogoče uporabiti, če tako rečemo, po ločljivih delih, vsak od njih pa postane citat, arhetip. Nekaj podobnega se je zgodilo z Rocky Horror Picture Show, kulturnim delom v najboljšem pomenu, prav zato, ker nima oblike in ga je tako mogoče razbiti in deformirati v neskončnost. Vendar je v svojem slovitim eseju Eliot tvegal trditev, da je to tudi razlog za uspeh *Hamleta*.

Hamlet naj bi bila ne povsem uspela združitev treh predhodnih virov, katerih glavni motiv je bilo maščevanje. Obotavljanje je nastalo s težavo, kako ubiti kralja, obkroženega s stražo. Hamletova norost predstavlja poskus, kronan z uspehom, izogniti se sumom. Vendar hoče Shakespeare razviti motiv materinske krivde in njenega vpliva na sinovo duševnost in mu ne uspe tega motiva vstaviti v "nedostopno" gradivo svojih virov. Zato "zakasnitev pri maščevanju ni razložena z nujnostjo in koristjo; in namen 'norosti' ni pomiriti kralja, ampak zbuditi njegov sum. In verjetno ima večina *Hamleta* za umetnino, ker se jim zdi zanimiv, ne pa, da bi se jim zdel zanimiv, ker je umetnina. Je 'Monna Lisa' literature."¹

Velikanski, tisočletni uspeh biblije izhaja iz tega, da jo je mogoče razbiti, saj je delo številnih avtorjev. *Božanska komedija* nikakor ni razbita, vendar pa jo je zaradi kompleksnosti, števila oseb, ki se pojavijo, in dogodkov, ki so v njej razloženi (Nebo in Zemlja, če uporabim besede Danteja samega), mogoče tako razbiti, da jo njeni oboževalci uporabljajo celo kot pripomoček pri ugankah, kot so v srednjem veku

¹ T. S. Eliot, *Selected Essays*.

Virgila uporabljali kot priročnik za prerokovanje in vedeževanje in kot so kasneje uporabljali Nostradamusa (še en lep primer za uspeh zaradi skrajne, nepopravljive razbitljivosti, saj je njegove *Centuriae* mogoče premešati po mili volji). In če je Danteja mogoče razbiti, *Dekameron* ni mogoče, vsaka novela je obravnavana kot celota. Po tem je mogoče videti, da razbitljivost ni odvisna od estetske vrednosti. *Hamlet* ostaja privlačno delo in niti Eliot nas ni prepričal, da bi ga imeli manj radi, medtem kot mislim, da bi bili redki pripravljeni pripisati Rocky Horror Picture Showu shake-spearjansko veličino. Pa vendar sta oba predmet kulta, prvi zato, ker ga je mogoče razbiti, drugi pa zato, ker je tako razbit, da omogoča vse mogoče igre interakcij. Da neki gozd postane Sveti gozd, mora biti zapleten kot gozdovi Druidov in ne urejen kot francoski gozdovi.

Razlogi za to, da je neko fiksijsko delo mogoče preleti v življenje, so torej številni. Vendar se moramo danes posvetiti še drugemu problemu, pomembnejšemu: gre za našo sposobnost, da zgradimo življenje kot pripoved.

Po hebrejsko-krščanskem mitu o nastanku sveta naj bi Adam poimenoval stvari. V stoletnem iskanju popolnega jezika¹ so skušali rekonstruirati Adamov jezik, ki naj bi znal imenovati stvari glede na njihovo naravo, vendar so bili stoletja mnenja, da je Adam iznašel nomenklaturo, torej seznam trdnih označevalcev, imen naravnih vrst, da bi dal "pravo" ime konjem, jabolkom ali hrastom. Šele v 17. stoletju je Francis Lodwick prišel do ideje, da prvotna imena niso mogla biti imena stvari, ampak imena dejanj, in da torej ni bilo prvotnega imena za pivca ali za pijačo, ampak za dejanje pitja (to drink) in da naj bi iz te sheme dejanja izhajala imena za nosilca dejanja (the drinker), za predmet (the drink), kraj (pivnica) itd. Lodwick je tako že nakazal to, kar danes imenujemo gramatika primerov (katere začetnik je bil Kenneth Burke), po kateri naše razumevanje nekega izraza v določenem kontekstu privzame obliko sheme z navodili, kjer obstaja neki Dejavnik, neki Proti-dejavnik, neki Cilj itd. Skratka, neki stavek razumemo zato, ker smo si navajeni zamisliti neko osnovno zgodbo, na katero so trditev nanaša, tudi ko je govor o posameznikih in naravnih vrstah.

Idejo te vrste najdemo v Platonovem *Kratilu*: besede naj ne bi predstavljale stvari samih na sebi, ampak izvor ali rezultat nekega dejanja. Rodilniška oblika Jupitra je Dios, ker je to izvorno ime izražalo osnovno delovanje boga vseh bogov, kar pomeni dl rn zen, tisti, prek katerega je dano življenje. Enako kot velja človek, anthropos, za sprimek predhodne sintagme, ki je pomenila "tistega, ki je sposoben premisliti to, kar je videl."

In tako bi lahko rekli, da Adam ni videl, na primer, tigrov kot posameznih primerkov neke naravne vrste. Videl jih je kot določene živali z določenimi morfološkimi lastnostmi, vpletene v določen tip dejanj, v odnosu do drugih živali in do njihovega naravnega okolja. Šele takrat je bil Adam sposoben razumeti, da je ta

¹ Cfr. Umberto Eco, *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*, Laterza, Bari 1993.

subjekt, ki običajno deluje proti drugim proti-subjektom, da bi dosegel določene cilje, ki se pojavlja v takih in drugačnih okoliščinah, le del neke zgodbe – zgodbe, neločljivo povezane s subjektom, in subjekt kot neločljivi del te zgodbe. In šele na tej stopnji razumevanja sveta je bil ta subjekt "x-v-akciji" lahko krščen kot tiger.

Danes se v Umetni Inteligenci govori o frames kot o shemah za dejanja (vstopiti v restavracijo, odditi na železniško postajo in odpotovati, odpreti dežnik), pri katerih bi se ugotovilo, koliko je računalnik sposoben razumeti različne položaje. Vendar psiholog kot Jerome Bruner trdi, da dobi tudi naš običajni način zavedanja vsakodnevnih izkušenj obliko zgodbe, enako pa se zgodi tudi z zgodovino kot historia rerum gestarum. Arthur Danto je rekel, da "zgodovina pripoveduje zgodbe;" Hayden White je govoril o zgodovinopisju kot o "literarni večšini". Greimas je utemeljil vso svojo teorijo semiotike na "osredotočenem modelu", neke vrste pripovednem ogrodju, ki predstavlja najglobljo strukturo vsakega semiotičnega procesa.¹ Naši percepcijski odnosi delujejo zato, ker zaupamo neki predhodni zgodbi. Ne bi mogli v celoti dojeti drevesa, če ne bi vedeli (ker so nam to povedali drugi), da predstavlja izid počasne rasti in da ne obstaja le od jutra do večera: tudi to prepričanje je del našega "razumevanja", da je to drevo drevo in ne roža. Za zanesljivo imamo pripoved, ki so nam jo posredovali predniki, čeprav se danes ti predniki imenujejo znanstveniki.

Nihče ne živi v neposredni sedanjosti: vsi povezujemo stvari in dogodke prek vezi spomina, osebne in kolektivne (naj bo zgodovina ali mit). V zgodovinski pripovedi živimo takrat, ko pravimo "jaz" in ne postavljamo pod vprašaj, da gre za naravno nadaljevanje tistega, ki je bil (po pripovedovanju naših staršev ali anagrafa) rojen natanko ob tisti uri natanko tistega dne natanko tistega leta prav v tistem kraju. In ko živimo na osnovi dveh spominov (osebne, kjer si pripovedujemo, kaj smo počeli včeraj, in kolektivne, pri katerem so nam povedali, kdaj in kje se je rodila naša mati), se nam pogosto zgodi, da ju pomešamo, kot bi z rojstvom svoje matere (in ne nazadnje tudi matere Julija Cezarja) dobili isto okularno izkušnjo kot ob svojem zadnjem potovanju.

To prepletanje osebne in kolektivne spomina podaljšuje naše življenje, pa čeprav v preteklost, in nam pred očmi razuma sveti z oblubo nesmrtnosti. Uživanje v kolektivnem spominu (prek pripovedi prednikov in prek knjig) nas nekoliko postavlja v položaj Borgesa pred magično točko Alepha: na neki način lahko v življenju vzdrhtimo z Napoleonom ob nenadnem prihodu vetra z Atlantika proti Sveti Heleni, se veselimo s Henrikom V. ob zmagi pri Azincourtu in trpimo s Cezarjem zaradi Brutove izdaje.

¹ Jerome Bruner, *Actual Minds, Possible Words*, Harvard University Press, Cambridge 1986; Arthur Danto, *Analytical Philosophy of History*, Harvard University Press, 1965; Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1973; Jorge Lozano, *El Discurso Historico*, Alianza Editorial, Madrid 1987; A. J. Greimas, *Du sens*, Seuil, Paris 1970, in *Su sens II*, Seuil, Paris 1983.

Tako je mogoče zlahka razumeti, zakaj pripovedna fikcija tako privlači. Daje nam možnost za brezmejno urjenje tiste sposobnosti, ki jo uporabljamo bodisi za dojetanje sveta bodisi za odkrivanje preteklosti. Fikcija ima enako funkcijo kot igra. Kot sem že povedal, se otrok med igro uči živeti, ker simulira položaje, v katerih bi se lahko znašel kot odrasel. Mi odrasli pa prek pripovedne fikcije urimo svojo sposobnost urejanja izkušenj bodisi iz sedanosti bodisi iz preteklosti.

Če je pripovedovanje tako tesno povezano z našim vsakdanjim življenjem, bi se torej ne moglo zgoditi, da bi življenje razlagali kot literaturo in bi v razlaganje resničnosti vnašali fikcijske elemente?

Obstaja strašen primer, ob katerem bi moralo biti povsem jasno, da gre za fikcijo, ker so bili citati literarnih virov očitni, pa vendar so imeli številni – tragično – to zgodbo za Zgodovino.

Zadeva sega daleč nazaj, v začetek 14. stoletja, ko je Filip Lepi uničil templjarski red. Od tistega trenutka dalje so neprestano krožile zgodbe o tajnem nadaljevanju reda in še danes lahko v knjigarnah, posvečenih tajnim in okultnim znanostim, o tem najdete na desetine knjig¹. V 17. stoletju je nastala druga zgodba, zgodba o rožnem križu, združenju, ki se je pojavilo na zgodovinskem prizorišču takrat, ko je bilo opisano v manifestih rožnega križa (*Fama*, 1614, *Confessio*, 1615). Avtorji ali avtor manifestov ostajajo uradno neznani, tudi zato, ker so tisti, ki so jim avtorstvo pripisali, to zanikali. Manifesti povzročijo verigo posegov oseb, ki podpirajo obstoj združenja, in potrdijo, da mu želijo goreče pripadati. Razen nekaterih namigov nihče ne potrjuje, da mu pripada, ker je skupina tajna in običajno vedenje rožnokrižarskih piscev je v zatrjevanju, da niso rožni križarji. To pomeni, da po definiciji vsi tisti, ki so kasneje izjavili, da so člani združenja, to zanesljivo niso. Iz tega sledi, da zgodovinskih dokazov o obstoju rožnega križa ni in jih po definiciji ne more biti in Heinrich Neuhaus je v 17. stoletju lahko prikazal njihov obstoj le po zaslugi tega nenavadnega argumenta: "Zaradi preprostega dejstva, da spreminjajo in skrivajo svoje ime, lažejo glede svoje starosti, in ker so celo sami sprejeti, ne da bi bili prepoznani, ni človeka z nekaj logike, ki bi lahko zanikal, da to nujno pripelje do dejstva, da obstajajo."² Pa vendar smo bili v naslednjih stoletjih priča nastanku ezoteričnih skupin, ki so se v vzajemni polemiki predstavljali za edine in prave naslednike izvirnega rožnega križa in trdili, da imajo nespodbitne dokumente, ki pa jih zato, ker so tajni, ne morejo nikomur pokazati.

V to romaneskno konstrukcijo se je v 18. stoletju vključilo prostozidarstvo, imenovano "okultno in templjarsko", ki je svoj nastanek ne samo povezovalo z graditelji Salomonovega templja, ampak je v mit o nastanku vključilo razmerje med

¹ V ameriškem tekstu se sklicujem na police ameriških knjigarn, ki imajo običano naziv New Age. Da bi dosegel isti ironični učinek, bi za Italijo moral govoriti o policah, ki so bile v normalnih knjižnicah v šestdesetih in sedemdesetih letih namenjene marksizmu in revoluciji.

² *Pia et ultimissima admonestatio de Fratibus Roseae-Crucis*, Dantzig, 1618.

graditelji templja in templjarji, katerih tajna tradicija naj bi pripeljala do prostozidarstva prek rožnega križa.

O tej tajnih družbah in o dejstvu, da naj bi obstajali tajni dostojanstveniki, ki upravljajo z usodo sveta, se je na veliko govorilo pred francosko revolucijo. Leta 1789 markiz Luchet opozarja na to, da "je bila v najmračnejši temi ustanovljena družba novih bitij, ki se poznajo, ne da bi se kdaj videla ... Ta družba je od jezuitskega reda privzela slepo poslušnost, od prostozidarstva zunanje dokaze in obrede, od templjarjev pa podzemse zarotitve in neverjetno predrznost."¹

V letih 1797 in 1798 je v odgovor na francosko revolucijo opat Barruel napisal svoje *Mémoires pour servir à l'histoire du jacobinisme*. To je na videz zgodovinska knjiga, vendar se bere kot roman v podlistku. Začne se, seveda, s templjarji. Po smrti velikega mojstra Jacquesa de Molaya so se preoblikovali v tajno združenje za uničenje monarhije in papeštva in ustanovitev svetovne republike. V 18. stoletju so postali gospodarji prostozidarstva in ustanovili neke vrste akademijo, katere hudičevi člani so bili Voltaire, Turgot, Condorcet, Diderot in d'Alembert – in iz tega krožka so se razvili jakobinci. Vendar pa je jakobince same nadzorovalo še skrivnejše združenje bavarskih razsvetljencev, ki so bili poklicni kraljevi morilci. Francoska revolucija je bila končni rezultat te zarote.

Celo Napoleonu je ta tajna sekta vzbudila zanimanje in je Charlesa de Berkheima prosil za poročilo in ta se je, kot pogosto počnejo vohuni in tajni obveščevalci, obrnil na javne vire in posredoval Napoleonu kot neobjavljeno odkritje vse tisto, kar bi vladar lahko prebral v knjigah Markiza Lucheta ali opata Barruela. Zdi se, da je bil Napoleon tako navdušen nad temi nenavadnimi opisi skrivne moči direktorija tajnih dostojanstvenikov, sposobnih voditi svet, da je naredil vse, kar je bilo mogoče, da je prišel v stik z njimi.

V Barruelovi knjigi ni nobene povezave z Judi. Vendar je leta 1806 Barruel prejel pismo od nekega kapetana Simoninija, ki ga je spomnil na to, da sta bila tudi Mani in Veglio della Montagna (očitno povezana z izvirnimi templjarji) Juda in da so bili Judi infiltrirani v vseh tajnih skupnostih. Zdi se, da so pismo skovali agenti Fouchija, ki je bil zaskrbljen zaradi stikov Napoleona s francosko judovsko skupnostjo.

Barruel je bil nad Simoninijevimi razkritji zaskrbljen in zdi se, da je zasebno priznal, da bi objava pisma pomenila nevarnost pokola. Dejstvo je, da je napisal besedilo, v katerem je priznal Simoninijevo idejo, potem pa ga je uničil, vendar se je glas medtem že razširil. Ta glas ni imel pomembnejših odmevov vse do sredine stoletja, ko so se jezuiti začeli vznemirjati zaradi protiklerikalnih navdihovalcev Risorgimenta, kot Garibaldi, ki so bili povezani s prostozidarstvom. Ideja, da bi karbonarje prikazali kot judovsko-prostozidarske zarotnike, se je zdela dobra snov za polemiko.

Vendar so tudi sami protiklerikalci v 19. stoletju delovali proti jezuitom in skušali

¹ *Essai sur la secte des illuminis*, Paris, 1789, V in XII.

prikazati, da ne počnejo drugega kot kujejo zarote proti blaginji človeštva. Bolj kot nekateri "resni" pisatelji (od Micheleta in Quineta do Garibaldija in Giobertija), je avtor, ki je proslavil ta motiv, romanopisec Eughne Sue. V *Večnem Judu* se podli Monsieur Rodin, cvet jezuitskega zarotništva, jasno pojavi kot replika tajnih dostojanstvenikov s klerikalnim spominom. Monsieur Rodin se spet pojavi na prizorišču v zadnjem romanu Eugina Sua z naslovom *Skrivnosti naroda*, kjer je podli jezuitski načrt do sleherne podrobnosti razkrit v dokumentu, ki ga Rodinu (romaneskna oseba) pošlje oče Rothan, glavni predstojnik (in zgodovinska osebnost). Nazadnje pa v *Skrivnostih naroda* najdemo še eno romaneskno osebo, Rodolfa di Gerolsteina, ki se je tja preselil iz *Pariških skrivnosti* (ki je prava kulturna knjiga, tako da so tisoči bralcev pisali pisma njenim osebam). Rodolfo pride do pisma očeta Rothana in razkrije njegovo vsebino drugim gorečim demokratom: "Dobro si pogledjte, dragi Lebrenn, kako prekanjeno je bila organizirana ta peklenska zarota, kakšne strašne nesreče, kakšno grozljivo suženjstvo, kakšno despotsko usodo bi to predstavljalo za Evropo, če bi se slučajno uresničila ..."

Potem ko so bili objavljeni romani Eugina Sua, je leta 1864 neki Maurice Joly napisal liberalno navdahnjen sramotilni spis proti Napoleonu III., v katerem Machiavelli, ki predstavlja diktatorjev cinizem, govori z Montesquieujem. Jezuitsko zaroto, ki jo opisuje Sue (skupaj s klasično formulo, po kateri cilj opravičuje sredstva), Joly zdaj pripíše Napoleonu III. in našel sem vsaj sedem strani, če že ne pravega pravečatega plagiata, pa vsaj obsežnih in nepriznanih citatov. Jolyja so aretirali, dobil je petnajst let zopora in nazadnje se je ubil. Exit Joly, vendar se bomo z njim kmalu spet srečali.

Leta 1868 je Hermann Goedsche, nemški poštni uslužbenec, ki je že objavil druge odkrito obrekljive spise, napisal popularni roman *Biarritz* pod psevdonimom Sir John Recliffe, zgodbo, ki opisuje okultni obred na praškem pokopališču. Goedsche ni naredil drugega, kot prepisal prizor iz Dumasevega romana *Giuseppe Balsamo* (iz 1849), kjer je opisano srečanje med Cagliostrom, vodjo tajnih dostojanstvenikov, in drugimi razsvetljenci, ko skupaj načrtujejo afero s kraljičino ogrlico. Namesto Cagliostra & Co. pa se pri Goedschu pojavijo predstavniki dvanajstih izraelskih rodov, ki se pripravljajo, da bodo zavzeli svet, kot brez prikrivanja razodene veliki rabin. Pet let kasneje se ista zgodba pojavi v ruskem spisu (*Judi, gospodarji sveta*), vendar kot bi šlo za črno kroniko. Leta 1881 je Le contemporain ponovno objavil isto zgodbo iz zanesljivega vira angleškega diplomata Sira Johna Feadcliff. Leta 1896 uporabi Francois Bournand govor velikega rabina (ki se tokrat imenuje John Readclif) v svoji knjigi *Judi, naši sodobniki*. S tem trenutkom prostozidarsko srečanje, ki si ga je izmislil Dumas, združeno z jezuitskim načrtom, ki si ga je izmislil Sue in ga je Joly pripisal Napoleonu III., postane resnični govor velikega rabina in se pojavlja v različnih oblikah na različnih koncih.

Vendar zgodbe tu še ni konec. Takrat pride na prizorišče oseba, ki ni romaneskna, pa bi si to zaslužila, Peter Ivanovič Rachovskij, Rus, ki je imel težave s caristično

policijo, ker je bil obtožen stikov s skrajno levičarskimi revolucionarnimi skupinami; kasneje je postal informator policije, se zblizal s črnimi stotnijami, skrajno desničarsko teroristično organizacijo, in nazadnje postal vodja caristične politične policije (strašne okhrane). Da bi pomagal svojemu političnemu zaščitniku (grofu Sergeju Wittu), ki je bil zaskrbljen zaradi svojega nasprotnika Elie de Cyona, je Rachovskij preiskal Cyonovo hišo in našel spis, v katerem je Cyon prepisal Jolyjev tekst proti Napoleonu III., vendar pripisal Machiavellijeve besede Wittu. Rachovskij je bil, kot vsak pripadnik črnih stotnij, zagrizen antisemit – ti dogodki so se zgodili med afero Dreyfus – in porodila se mu je ideja, da bi vzel to besedilo, izbrisal vsako povezavo z Wittom in te ideje pripisal Judom. Ime Cyon, zlasti izgovorjeno po francosko, je fonetično spominjalo na Sion in zamisel, da bi bilo priznanje judovske zarote pripisano Judu, je povečevala verodostojnost operacije.

Besedilo, ki ga je priredil Rachovskij, je predstavljalo verjetno prvotni vir za *Protokole* starih sionskih modrecev. Iz besedila je razviden romaneskni vir, saj je malo verjetno, da bi, razen v kakšnem Suevem romanu, "hudobni" tako odkrito in brez sramu izrazili svoje podle načrte. Modreci odkrito izjavljajo, da občutijo "brezmejno ambicijo, pogoltno nenasitnost, neusmiljeno željo po maščevanju in močno sovraštvo".¹ Vendar je tako kot pri Hamletu po Eliotu zaradi raznovrstnosti romaneskni virov to besedilo precej neskladno.

Stari modreci hočejo odpraviti svobodo tiska, vendar spodbujajo razuzdanost. Citirajo liberalizem, vendar podpirajo zamisel kapitalističnih multinacionalk. Napovedujejo revolucijo v vseh državah, vendar imajo za to, da bi spodbudili upore množic, namen poglobiti socialne razlike. Radi bi gradili podzemne železnice, da bi lahko minirali velika mesta. Trdijo, da cilj opravičuje sredstva, in podpirajo antisemitizem, vendar zato, da bi imeli nadzor nad najrevnejšimi Judi in da bi obenem ganili plemstvo spričo judovske tragedije. Hočejo ukiniti študij klasikov in antične zgodovine in namesto tega uvesti več športa in vizualne komunikacije in tako poneumiti delavski razred ... In tako dalje.

Mnogi so opozorili na to, da je v *Protokolih* mogoče zlahka prepoznati dokument, napisan v Franciji devetnajstega stoletja, ker prekipeva od namigov na probleme francoske družbe v tistem času (škandal v zvezi s Panamskim prekopom, govorice o prisotnosti judovskih akcionistov pri pariški družbi za izgradnjo metroja). Obenem pa je bilo med viri mogoče z lahkoto prepoznati številne in zelo znane popularne romane. Ah ja, zgodba je bila – še enkrat – pripovedno tako prepričljiva, da jo je bilo zlahka mogoče vzeti zares.

Preostanek te zgodbe je Zgodovina. Ruski potujoči menih Sergej Nilus – z osebnostjo med spletkarjem in prerokom – je za zadovoljitev lastnih "rasputinskih"

¹ I "Protocolli" dei "Savi Anziani" di Sion, v *La Vita Italiana, Rassegna Mensile di Politica diretta da Giovanni Preziosi*, 1938, s predgovorom Juliusa Evole.

ambicij (hotel je postati carjev zaupnik), obseden od Antikrista, objavil in komentiral besedilo *Protokolov*. Potem je besedilo potovalo po Evropi, dokler ni prišlo v roke Hitlerju ... Nadaljevanje je vsem dobro poznano.¹

Je mogoče, da nihče ni opazil, da ta sestavljenka različnih virov (ki jih ponazarjam v 14. sliki) ni nič drugega kot fikcijsko delo? Ja, leta 1921 je Times odkril stari Jolyjev spis in ga razglasil za izvor *Protokolov*. Vendar tistemu, ki za vsako ceno hoče grozljivo, očitnost dejstev ne zadostuje. Nesta Webster, ki je vse svoje življenje porabila za dokazovanje teorije o zaroti tajnih dostojanstvenikov in Judov, je leta 1924 napisala knjigo *Secret Societies and Subversive Movements*. Dokazala je, da je dobro informirana in pozna odkritja iz Timesa, vso zgodbo o Nilusu, Rachovskiju, Goedschu in tako dalje (razen povezav z Dumasem in Suem, ki so, mislim, moje odkritje), vendar pa poglejmo, kakšen je njen sklep:

Edina domneva, na katero se lahko oprem, je ta, da, najsí so avtentíčni ali ne, *Protokoli* predstavljajo program za svetovno revolucijo in so, glede na svojo preroško naravo in nenavadno podobnost s programi drugih tajnih združenj iz preteklosti, bodisi delo nekega tajnega združenja ali pa nekoga, ki je odlično poznal tradicijo tajnih združenj in je bil sposoben obnoviti njihove ideje in njihov stil.²

Silogizem je brezhiben: "ker *Protokoli* trdijo tisto, kar sem povedal v svoji zgodbi, jo potrjujejo", ali pa "*Protokoli* potrjujejo zgodbo, ki sem jo potegnil iz njih, torej so avtentíčni." Na enak način Rodolfo di Gerolstein, ko pride iz *Pariških skrivnosti* in se pojavi v *Skrivnostih naroda*, z avtoriteto prvega romana potrди verodostojnost drugega.

Se je mogoče odzvati na ta vsiljevanja romana v življenje, zdaj ko smo videli, kakšene zgodovinske razsežnosti ima lahko ta pojav? Tukaj nisem zato, da bi vam ponujal svoje uboge sprehode po gozdovih fikcije kot zdravilo za velike tragedije našega časa. Vendar nam je prav sprehajanje po pripovednih gozdovih omogočilo obenem razumeti mehanizem, ki omogoča vdor fikcije v življenje, včasih z nedolžnimi in prijetnimi posledicami, kot takrat, ko se odločimo za romanje na Baker Street, včasih pa tako, da se življenje ne spremeni v sen, ampak v moro. Razmišljanje o celovitosti razmerij med bralcem in zgodbo, fikcijo in resničnostjo, lahko predstavljajo obliko terapije proti vsaki uspanosti razuma, iz katere se rojevajo spake.

V vsakem primeru ne bomo nehali brati fikcijskih del, ker v najboljših primerih prav v njih iščemo obrazec, ki bi dal smisel našemu življenju. V bistvu vse svoje življenje iščemo prvotno zgodbo, ki bi nam povedala, zakaj smo se rodili in živeli.

¹ Za rekonstrukcijo celotne zadeve, na katero se sklicujem, glej Norman Cohn, *Licenza per un genocidio*, Einaudi, Torino 1969.

² Nesta Webster, *Secret Societies and Subversive Movements*, London, Boswell, 1924.

Včasih iščemo kozmično zgodbo, zgodbo o vesolju, včasih svojo osebno zgodbo (ki jo povemo spovedniku, psihiatru, ki jo zapišemo v dnevnik). Včasih upamo, da bi se naša osebna zgodba ujela z zgodbo o vesolju.

Meni se je to zgodilo in dovolite, da sklenem s to kratko naravno pripovedjo.

Pred nekaj meseci so me povabili, da obiščem Znanstveni in tehnični muzej La Coruqa v Galiciji, in ob koncu obiska mi je direktor napovedal presenečenje in me odpeljal v planetarij. Planetariji so vedno sugestivna mesta, saj imaš takrat, ko se ugasne luč, resnično občutek, da sedi v puščavi pod zvezdnatim nebom. Vendar pa me je tistega večera čakalo več kot to.

V trenutku, ko se je spustila popolna tema, se je oglasila prečudovita uspavanka De Falle in počasi (čeprav nekoliko hitreje kot v resnici, ker se je vse odvijalo v četrt ure) je nad mojo glavo začelo krožiti nebo, kakršno je bilo v noči med 5. in 6. januarjem 1932 nad mestom Alessandria. S skoraj hiperrealistično nazornostjo sem doživel prvo noč svojega življenja.

Doživel sem jo prvič, saj sam tiste prve noči nisem videl. Mogoče je tudi moja mati ni videla, ker je bila utrujena od naporov poroda, morda pa jo je videl moj oče, ko je tiho tiho stopil na balkon, nekoliko vznemirjen in nespečen zaradi čudovitega dogodka (vsaj zanj), ki mu je bil priča in daljni vzrok.

Govorim o mehanski umetnji, ki jo je mogoče uresničiti marsikje in morda so jo drugi že doživeli, vendar mi boste oprostili, če sem imel tistih petnajst minut občutek, da sem edini človek na zemeljski površini (od nastanka sveta), ki se je zliil s svojim Izvorom. Bil sem tako srečen, da sem dobil občutek (skoraj željo), da bi lahko, da bi moral v tistem trenutku umreti – in v vsakem primeru bodo drugi trenutki veliko bolj naključni in neprimerni. Lahko bi umrl, saj sem doživel najlepšo zgodbo, kar sem jih v svojem življenju prebral, našel sem morda zgodbo, ki jo vsi iščejo med nešteti stranmi stotine knjig ali na platno številnih kinematografskih dvoran, in bila je zgodba, katere protagonisti smo bili zvezde in jaz. Bila je fikcija, ker je zgodbo ponovno priklical direktor planetarija, bila je zgodovina, ker je pripovedovala, kaj se je zgodilo v kozmosu v nekem trenutku preteklosti, bilo je resnično življenje, ker sem bil jaz resničen in ne oseba iz romana. Za trenutek sem bil Idealen Bralec Knjige vseh Knjig.

Tisto je bil pripovedni gozd, iz katerega si ne bi želel nikoli izstopiti.

Ker pa je življenje kruto – za vas in zame –, sem tu.

Prevedla Nadja Dobnik

(Esej je zadnje poglavje Ecove najnovejše knjige *Sei passeggiate nei boschi narrativi*.)